

**OS LIMITES DA REBELDIA: INDÚSTRIA CULTURAL E
EXPERIMENTAÇÃO EM *IN THE COURT OF THE CRIMSON KING***

Paulo Henrique Raulino dos Santos¹
Charles Albuquerque Ponte²

RESUMO

A arte, desde o início da modernidade, sobrevive entre a tentativa de autonomia e a submissão de seu produto ao lucro. Quando pensamos na criação musical, especificamente com a popularização do rock na década de 1960, presenciamos uma época em que arte e indústria se fundem na idealização de um todo comercial que desafia tanto a possibilidade de autonomia da primeira quanto a manutenção das necessidades puramente mercadológicas da segunda. Partindo de Adorno e Horkheimer (2006) e Benjamin (2019), que discutem a relação entre reprodutibilidade técnica e indústria cultural, e Atton (2012), Dowd (2011), Grenfel (2017) e Keister e Smith (2008), com concepções sobre o rock progressivo e música difícil, analisamos o disco *In the court of the crimson king*, da banda britânica King Crimson (1969), e sua tensa relação com a indústria cultural. Se em alguns os seus elementos o disco pode ser tomado com uma criação com assimilação passiva pelo público, quando escrutinamos o diálogo entre as partes e o todo percebemos o uso de recursos musicais diferenciados, como assinaturas temporais de 6/8, atonalidades e instrumentos como mellotron, e estratégias de marketing que dificultam a sua fácil assimilação pelo lado comercial da indústria. Nessa obra, a crítica à coisificação da arte acontece de dentro da indústria, implodindo a lógica do sistema, mas evitando se autodestruir no processo.

PALAVRAS-CHAVE: King Crimson; *In the court of the crimson king*; Rock progressivo; Indústria cultural.

**THE LIMITS OF REBELLION: CULTURAL INDUSTRY AND
EXPERIMENTATION IN *IN THE COURT OF THE CRIMSON KING***

ABSTRACT: Art, since the beginning of the modern age, has survived between attempted autonomy and product submission to profit. When musical creation is thought of, especially since the popularization of rock music in the 1960's, it becomes the

¹ É graduado em Letras com habilitação em língua inglesa e suas respectivas literaturas pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), Campus Pau dos Ferros, e Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da referida universidade. Atualmente é professor Assistente A do departamento de Letras da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), Unidade Acadêmica de Serra Talhada (UAST), e integrante do grupo de pesquisa Literatura e Mulher: Representações Ficcionalis. Seus interesses de pesquisa abrangem produções literárias e audiovisuais de língua inglesa.

² Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade de Campinas (2011). Possui mestrado em Letras (Inglês e Literatura Correspondente) pela Universidade Federal de Santa Catarina (2003). Atualmente é professor adjunto IV da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Trabalha com Cinema e literatura de Língua inglesa, com preferência para objetos pós década de 1960.

testimony of an age in which art and industry merge in the idealization of a commercial whole that defies both the possibility of autonomy of the former, as well as the purely market-oriented needs of the latter. Having as background the work of Adorno and Horkheimer (2006) and Benjamin (2019), concerning the relationship between technical reproductibility and culture industry, and Atton (2012), Dowd (2011), Grenfel (2017) and Keister and Smith (2008), discussing progressive rock and difficult music, this paper aims at analyzing the album *In the court of the crimson king*, by the British band King Crimson (1969), and its tense relation to the culture industry. If, considering some of its elements, the record can be taken for a creation with passive public assimilation, when the dialog between its parts and the whole is scrutinized, the use of differentiated musical resources, such as 6/8 time signatures, atonalities and instruments such as the mellotron can be perceived, as well as marketing strategies that make difficult its easy assimilation by the commercial side of the industry. In this work, its criticism to art reification happens form within the industry, imploding system logic, but avoiding self-destruction in the process.

KEYWORDS: King Crimson; *In the court of the crimson king*; Progressive rock; Culture industry.

É bem verdade, como diria Adorno, que “[...] todas as épocas produzem as personalidades [...] de que necessitam socialmente” (2020, p. 143), de modo que a própria idealização da arte, que provavelmente deve sua gênese aos vários cultos religiosos indispensáveis ao processo civilizatório (FREUD, 2012), e que a dotaram de uma aura artística, demonstra que em algum momento não bastou à humanidade a produção de sua mera subsistência física, materializada em uma vida dedicada ao trabalho, mas foi necessária a concepção de uma dimensão utópica e catártica para amenizar as pressões diárias. Isso foi importante especialmente nos últimos séculos, período que testemunhou o surgimento de pessoas alinhadas com um mundo tecnológico e exigente de produtividade. Entretanto, mais do que uma mera resposta às nossas necessidades, essa nova técnica, submetida ao capital, gerou uma indústria que se ocupa com a oferta de produtos, na maioria dos casos, dispensáveis para os seus potenciais consumidores. Mais do que o início de um novo tipo de comércio, quando pensamos na cultura contemporânea, notamos o distanciamento daquele primeiro momento em que houve a possibilidade de sua autonomia. Não que o capital já não demandasse a sua parte na produção nos séculos anteriores. De fato, mesmo a produção

artística dessa época já era burguesa *a priori* e essa pressão pela mercantilização da arte já era encontrada claramente desde o século XVIII. No entanto, o que se coloca em risco mais radicalmente na contemporaneidade não é apenas a possibilidade de uma arte livre das demandas econômicas, mas a própria ideia de autonomia artística. Os produtos que saem dos fornos da indústria cultural já são moldados e calculados antes mesmo de o olhar do público conseguir contemplá-los. Perde-se, dessa forma, aquele primeiro momento em que a arte detinha um fim em si mesma e podia ser ofertada como algo desprezioso e desconectado de uma autoconservação.

Podendo, portanto, relacionar a origem da arte ao lado metafísico humano, pensar o seu âmbito musical é olhar para uma área ainda mais imaterial de sua constituição. De fato, o âmbito dessa imaterialidade é melhor identificado quando tentamos observar as primeiras manifestações líricas registradas, por exemplo, através da poesia, que em grande parte foram idealizadas para serem declamadas em forma de canto, acompanhadas, inclusive, por instrumentos musicais. Mais do que isso, essa dimensão sonora foi umas das principais responsáveis pelo fato de parte significativa dessas obras, sem a plataforma escrita, não haver sobrevivido ou ter sido transformada através dos séculos. Isso porque “O som é a essência do verso, e por isso o verso é sobretudo um objeto criado pela boca e pelo ouvido. [...] Um poema é recitado e transmitido, e sua origem é esquecida – pelo menos no que diz respeito à literatura mais antiga.” (BURGESS, 1996, p. 24-25). O caminho humano nas artes sempre foi o da tentativa de materialização do metafísico (sentimentos, experiências, etc.). Tentar materializar a música a partir de sua reprodutibilidade foi apenas uma questão de tempo e técnicas propícias. Sua resistência material aos processos de reprodutibilidade técnica nos últimos séculos talvez tenha sido um dos motivos que a mantiveram à parte das investidas da industrialização. Em muitas comunidades, ainda permanecia em sua circulação algo da primeira ritualística na qual as pessoas se reuniam ao redor do chefe da aldeia para entrar em contato com um mundo imaterial através da criação melódica e lírica. Mas já em meados do 1870 tentou-se a gravação de canções, de início com fins puramente científicos. Entretanto, foi somente com a proximidade da virada do século

que a sua reprodução e primeiras comercializações se tornaram possíveis, principalmente a partir da invenção do Gramofone³, em linhas gerais, o responsável por popular a música enquanto um bem de consumo de razoável acessibilidade, caseiro e democrático – o surgimento do rádio na vidrada do século XX, por exemplo, pode ser apontado como um outro veículo motor dessa popularização quase instantânea.

Mas se isso foi benéfico para a popularização da arte musical (e das comunicações sonoras como um todo), a técnica musical, tanto em sua criação quanto em sua difusão, estimulou, em sua esmagadora maioria, a música nesses veículos e mídias como uma arte não necessariamente consciente de si mesma. O rádio, por exemplo, em seu uso doméstico e de lazer, pressupôs preferencialmente uma interação passiva com suas transmissões. Rapidamente, ele tornou-se um ruído branco que acompanhava os motoristas no caminho para o trabalho, metonímia para qualquer pessoa em seus afazeres diários. Perdia-se na atividade auditiva parte de sua carga semântica responsável por desligar-nos do mundo, posicionando-nos enquanto expectadores de um momento de desautomatização, em detrimento do papel de mais um elemento constitutivo do mundo natural. É claro que o rádio ofereceu novas possibilidades de acesso a um novo produto, mas ele também foi um dos principais responsáveis pela criação, difusão e manutenção de um estilo de vida que surgia como consequência da coisificação da música em produto cultural comercial.

Pois a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança. O cinema, o rádio e as revistas constituem um sistema. Cada setor é coerente em si mesmo e todos o são em conjunto. Até mesmo as manifestações estéticas de tendências políticas opostas entoam o mesmo louvor do ritmo de aço.
(ADORNO; HORKEIMER, 2006, p. 119).

Nesse sentido, a morte da música criada coletivamente, o momento em que pessoas se reuniam em torno do piano, ou se dirigiam a casa de apresentações para ouvir uma nova sinfonia, representou, se não a morte da música como momento autêntico, representativo da escolha pelo ato de ouvir algo conscientemente, pelo menos o

³ Informações disponíveis em: http://amalia.img.lx.it.pt/~mpq/st04/ano2002_03/trabalhos_pesquisa/T_11/cronologia_da_gravacao_de_som.htm

momento em que ela é adicionada a um sistema complexo de comércio, que ao popularizá-la a destituiu do contato imediato com um mundo diferente daquele em que o seu ouvinte naturalmente se encontrava inserido.

Por outro lado, é inegável o lugar de importância da reprodutibilidade técnica proporcionado pelo rádio na formação de toda uma geração que de outra forma não teria espaço na então produção artística permeada de exclusivismo e elitismo, bem como na divulgação de obras antes inacessíveis. Se a primeira técnica, que demandava algo como o sacrifício humano, tanto na criação de algo único e irreprodutível, quanto na interação com o produto, era produto de algo esporádico ou exclusividade de um líder da tribo, é somente em seu momento de reprodutibilidade, a segunda técnica, segundo Benjamin (2019), que presenciamos um relance progressista, na qual a presença sacrificial humana pode ser suprimida em detrimento de sua popularização sob a forma de uma arte potencialmente democrática, feita pelo povo e para o povo.

Consequência direta dessas escolhas, a cultura de massas surge, ao mesmo tempo, como movimento orgânico e instituição para fins puramente comerciais. No âmbito da música, é clara a idealização do rock and roll como um de seus principais expoentes. Apesar de Chacon (1995, p. 6) identificar a origem do gênero estritamente na música negra estadunidense no início década de 1950, principalmente com base no *Rhythm and Blues* e na música gospel, “Desde suas origens, o rock and roll carregou traços de formas musicais anteriores, das quais blues, folk e country são indiscutivelmente as mais significativas.” (ROJEK, 2011, p. 121, tradução nossa). O rock não foi, portanto,

[...] uma ruptura ou cisão com a história da música popular, mas a continuação de tendências enraizadas [...], a música pop é a batida de fundo da vida urbano-industrial. Para sua inspiração, ela se alimenta da cidade e do local de trabalho, concreto estrutural, automóvel, cultura de consumo, *status* conquistado, mobilidade, conflito entre trabalhadores e chefes, mercado matrimonial, burocracia municipal e muitos outros estímulos urbano-industriais.” (ROJEK, 2011, p. 122, tradução nossa).

Diferente das manifestações da música negra, que carregavam em si uma representatividade popular expressiva e que, dentro dos limites, tiveram suas origens e

circulação dentro do próprio grupo que as produziu, o rock parece ser um ritmo que, atendendo às demandas sociais de uma juventude que clamava por revolução, se predispôs, já em sua gênese, a uma manipulação abertamente mercadológica. Primeiramente, porque ofereceu a possibilidade de um branqueamento da música negra, que há tempos tinha o seu consumo desejado, porém não recebia o aval “moral” para a sua circulação em comunidades brancas, de modo que “A *pop* e a *country music* forneceram elementos que impediram que o Rock se transformasse apenas na ‘versão branca do *rhythm and blues*’ e criasse assim sua própria proposta.” (CHACON, 1995, p. 10, grifos do autor). Na indústria cultural, não deve haver nichos que não se ofereçam ao consumo. O mercado não permite a existência de um espaço que não possa ser explorado. É claro que nomes como Chuck Berry e Little Richard foram representantes das raízes negras do gênero ainda em seus primeiros passos, mas foi somente com Elvis Presley e os Beatles que o ritmo ganhou o aval para uma livre circulação pela sociedade:

Sociologicamente falando, o momento do rock and roll fez parte de um processo de informalização bem entrançada que ampliou o raio de clemência e tolerância nas relações sociais. A publicidade que alcançou na década de 1950 refletiu o estabelecimento de redes de televisão nacionais em todo o Ocidente. [...] Por isso, é incorreto vê-lo como uma revolução cultural ou musical. O afrouxamento das hierarquias culturais rígidas e a extensão da liberdade de expressão estavam em andamento há muito mais tempo. (ROJEK, 2011, p. 124, tradução nossa).

A dimensão comercial do rock não teria sido apenas um fator agregado *a posteriori* a sua concepção, mas exatamente o veículo motor de seu progresso. Isso pode ser percebido, não somente na presença branca que se torna um pressuposto necessário para a sua aceitação como mercadoria, mas também na urgência de um aprimoramento estético necessário. Quando pensamos em seus primeiros representantes, ainda em meados da década de 1950, dificilmente lembramos de Bill Haley, líder da banda Bill Haley & His Comets, responsável pelo sucesso “Rock around the clock”. A questão foi exatamente que “[...] Bill Haley era muito velho e gordo, além de pouco criativo para

resistir às novas exigências. Só um símbolo sexual, devidamente municiado pelos melhores autores [...] poderia transformar aquele modismo numa verdadeira revolução” (CHACON, 1995, p. 11). Mais do que se predispor às demandas da sociedade, o rock apresentou-se disponível para uma série de interferências comerciais que o maquiaram, resignificando não somente as suas raízes, mas também ditando fatores que iam além da sua criação musical e de sua posterior audição. Seria a partir desse mesmo mecanismo que na década de 1960 a *beatlemania* seria impulsionada, transformando radicalmente a imagem dos *teddy boys* da banda de Liverpool nos garotos de cabelos escovados e ternos bem passados que, a partir de sua nova imagem, não apenas ganhariam o mundo, mas garantiriam uma passagem certa para o território americano.

Apesar de tudo, o ritmo, em amplificação cada vez mais alta, permitiu-se ser utilizado como um veículo perfeito para municiar o conflito latente entre a geração do pós-guerra e aqueles que se mostravam descontentes com a propaganda do *American way of life*. A partir de meados da década de 1960, o rock passou a assumir contornos mais críticos, abordando temáticas como sexo e o uso de drogas, que viriam mais tarde a ser pedras de toque do gênero. Grupos como os Beatles, Rolling Stones, The Beach Boys, Cream e Jimi Hendrix Experience retroalimentaram entre si uma procura por um tipo de criação artística que levasse o ritmo quente e dançante americano a outros níveis. Após a revolução promovida por Bob Dylan em “Like a rolling stone”, composições contemplando questões como amor livre, ou discussões sociais (como a dos trabalhadores em “Jumpin’ Jack Flash”, dos Rolling Stones), viu-se nesse período uma crescente demanda por algo a mais que apenas a tão proclamada sensualidade dos palcos.

A partir das diferentes demandas dos artistas e do público, o surgimento de subgêneros do rock foi um caminho natural. Primeiramente, por uma necessidade autêntica: a mudança musical seria uma resposta natural do artista e do público na procura por novas experiências e na tentativa de romper os limites responsáveis por promover o engessamento da arte. Em uma segunda camada, entretanto, os próprios gêneros e subgêneros são tentativas da indústria de aplicar uma dupla rotulação:

primeiro, de seus produtos, ao facilitar a escolha de seus clientes, que a partir deles podem facilmente transitar entre as prateleiras e páginas dos mercados e *websites*; segundo, dos próprios consumidores e artistas, que podem facilmente encaixar-se em grupos pré-definidos que, automaticamente, formam laços e traçam limites em suas personalidades. Socialmente falando, por exemplo, a figura do “roqueiro” (como são chamados os fãs mais acirrados do gênero) como uma pessoa que somente usa camisa com estampas de bandas ou roupa preta, tatuada e de cabelos longos é uma das máximas bem sucedidas alcançadas pela tentativa de formar um padrão coeso entre produtos (moda baseada no rock) e o consumidor, que perde parte de sua individualidade objetiva através da resposta total ao padrão estético comercial⁴. Como consequência, “Na indústria, o indivíduo é ilusório não apenas por causa da padronização do modo de produção. Ele só é tolerado na medida em que sua identidade incondicional com o universal está fora de questão.” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 153). A necessidade de identidade com o universal, portanto, independe de uma escolha dos indivíduos, mas é uma predisposição obrigatória para uma participação real no jogo social da indústria.

O rock progressivo surge na esteira produtiva desses subgêneros. Estima-se que as suas primeiras expressões tenham ocorrido ainda em meados da década de 1960, se estendendo em sua forma clássica até os anos 1980 (DOWD, 2021, p. 7). Os responsáveis pelos primeiros germes do gênero seriam os Beatles, com o pioneiro álbum *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* (1967), The Moody Blues, e o revolucionário *Days of Future Passed* (1967) e mesmo The Beach Boys, que produziram *Pet Sounds* (1966) em resposta criativa ao *Rubber soul* (1965), dos Beatles.

De certa forma, mais do que criação pura, o rock progressivo foi uma resposta às tensões entre a indústria e a liberdade criativa dos artistas que, de certa perspectiva,

⁴ Vale a pena enfatizar que, mesmo hoje, uma época em que a música migrou para o espaço virtual e a mídia física é pouco procurada, o estereótipo se mantém: as antigas galerias do rock, existentes nas grandes cidades e antes permeadas de lojas de discos, foram cambiadas em lugares em que se procura a ‘imagem do rock’, de forma que as lojas especializadas em música foram substituídas em grande parte por salões de tatuagens e lojas de roupas e acessórios.

também procurava atender ao desejo estético dos consumidores (o que significava também tentar alcançar um novo público que desejava não somente o fator comercial do rock tradicional):

Vários especialistas em progressivo (por exemplo, acadêmicos, documentaristas) definem o princípio de agregação desse gênero não em termos de seus elementos musicais, mas sim de suas intenções musicais. É um gênero cujos músicos (e fãs) aspiram à criação de arte atemporal, combinando rock com outras formas de música [...]. (DOWD, 2021, p. 7, tradução nossa).

Grupos como o King Crimson, Genesis, Yes e Gentle Giant, que tentaram as primeiras empreitadas oficialmente aceitas do gênero, não se conformavam apenas com a participação gratuita dentro do meio artístico, mas buscavam a instituição de uma forma de expressão artística que rivalizasse com as da música clássica, que durante séculos havia sido tomada como superior. Por exemplo, no encarte do disco *Acquiring the taste*, de 1971, os integrantes da banda do Gentle Giant afirmavam:

É nosso objetivo expandir as fronteiras da música popular contemporânea, com o risco de sermos impopulares... Desde o início, abandonamos todos os pensamentos preconcebidos sobre o comercialismo descarado. Em vez disso, esperamos oferecê-los algo muito mais substancial e gratificante. Tudo o que você precisa fazer é sentar e adquirir o gosto (GENTLE GIANT, 1971).

Principalmente nos primeiros discos do grupo, o Gentle Giant empregou uma série de referências literárias, como as feitas à *Gargantua e Pantagruel*, *magnum opus* do escritor francês François Rabelais, com o uso de tempos que fugiam ao padrão 4/4, comum na música *pop*, e mesmo a presença de elementos da música medieval como forma de distinguir as suas produções das demais. Essa conexão com a música erudita e as raízes da música popular marcariam igualmente a formação de grupos como Yes, Genesis e Renaissance, perceptíveis não somente na música, mas na própria maneira com que as bandas pensavam as suas vestimentas e idealizavam as performances no palco (CHACON, 1995). Entretanto, é quase lugar comum afirmar que o progressivo como o conhecemos hoje surgiu com o disco *In the Court of the Crimson King*, da banda de rock progressivo britânica King Crimson (1969).

Formado em 1968 pelo guitarrista Robert Fripp e pelo baterista Michael Giles, King Crimson é considerada uma das primeiras bandas de rock genuinamente progressivas. Em sua formação inicial, contou com os membros Greg Lake, vocalista e baixista, que ainda no primeiro ano de vida do grupo deixaria a banda para formar o Emerson, Lake and Palmer, Peter Sinfield, letrista com participação em todas as composições do primeiro disco da banda, e do multi-instrumentista Ian McDonald. Mais do que apenas atender aos desejos artísticos de um grupo de jovens britânicos de classe média, o King Crimson e, especificamente, o seu primeiro disco, *In the Court of the Crimson King* (doravante, apenas *In the Court*), pode ser tomado como um dos primeiros movimentos da cultura pop a captar o *zeitgeist* de seu período.

Ao mesmo tempo em que erigia um monumento à paz e à diversidade, a década de 1960 foi uma época consideravelmente conturbada. As tensões do fim da Segunda Guerra Mundial permaneciam nos conflitos passivos da Guerra Fria entre União Soviética e Estados Unidos; as tensões causadas pelo armamentismo atômico dos países se encaminhavam para um ápice em que toda a vida no planeta era ameaçada, e o assassinato do presidente americano John F. Kennedy mais cedo naquela década e do pacifista Martin Luther King Jr., em 1967, pareciam desafiar todo um braço da sociedade anglófona que buscava a possibilidade de um futuro pacífico: “Faz parte da natureza do músico ‘sensível’ captar o *zeitgeist* consciente dos tempos e expressá-lo na arte/música. De certa forma, isso não é simplesmente espelhar o que está acontecendo, mas encarná-lo e personificá-lo”. Pensando dessa maneira, “O ser (ontologia) do King Crimson foi o ser de 1969.” (GRENDEL, 2017, tradução nossa), de modo que pensar os fatores de composição presentes em *In the Court* é pensar o caldo social que fervilhou durante essa era: “[...] o que temos no King Crimson I é: música folclórica (agora tornada enevoadada e etérea – I Talk to the Wind): o épico/ pastoral/ melancolia (In the Court of the Crimson King and Epitaph); o esotérico (Moonchild e o conteúdo lírico geral).” (GRENDEL, 2017, tradução nossa). Considerando-se o disco uma manifestação genuína do seu tempo, impressiona como a banda conseguiu condensar grande parte dos

elementos criativos de sua época em um aglomerado musical que havia sido pouco explorado dentro da indústria:

[...] música folclórica – violões acústicos e formas narrativas; o épico, etc. - tonalidades modais-menores, mellotron (agora retirado de sua performatividade de cordas dance-hall, capitulado como sombrio e sem emoções); esotérico – através de guitarras inflamadas baseadas no jazz/ rock/ fusões clássicas (novamente altamente modal), e estilo poético lírico (passado-romântico-celta/religioso-fádico/mito-arquetípico; todos destilados, com clareza e definição, para um concentrado de alto nível. Este foi o *Zeitgeist* em forma pura – não é à toa que a banda levou o público como se fosse uma tempestade." (GRENDEL, 2017, tradução nossa).

Diferente do que ocorreu com os Beatles, que, à parte da presença do George Martin, desenvolveram suas criações musicais partindo de instinto e conhecimento empírico da área, a criatividade do King Crimson foi decorrência direta da educação musical formal dos integrantes da banda, como Lake e Fripp, que tiveram aulas com nomes como Don Strike, fato que garantiu, por exemplo, o desenvolvimento de técnicas musicais refinadas, a leitura formal da música e a prática de progressões de acordes sofisticados (GRENDEL, 2017). O próprio Greg Lake, ao comentar a formação de Fripp e principais influências musicais no início do grupo, afirmou que ela veio de Paganini, inclusive o que havia de excêntrico nas performances ao vivo⁵.

Entretanto, a grande virada musical que o King Crimson promoveu decorreu não de suas influências, mas do que a banda se propôs a fazer com elas. O

[...] King Crimson I em 1969 tinha uma grande 'caixa de tintas' com elementos de experiência enraizados no Jazz, Folk, Clássico e Pop. No entanto, combinou-os de uma forma que também se referia a algo muito mais antigo e, de fato, quintessencialmente inglês: Pastoral, Épico, Melancolia, Narrativa, Magia. (GRENDEL, 2017, tradução nossa).

Grosso modo, pode-se verificar que *In the Court* congrega, guardadas as devidas reservas, boa parte dos subgêneros que comporiam o chamado rock progressivo dos anos seguintes, temática e musicalmente: o progressivo que estava se fazendo antes de o disco ser lançado, que depois ficou conhecido como proto-progressivo ("I talk to the

⁵ Disponível em <<https://somethingelreviews.com/2013/06/03/it-all-came-really-from-paganini-greg-lake-on-king-crimson-bandmate-robert-fripps-idiosyncratic-style/>>

wind”); o progressivo sinfônico, que aproxima o rock de maneirismos de música “erudita” (o álbum tomado como um todo, “Epitaph”, “In the court of the Crimson King” e outras músicas não lançadas, mas tocadas ao vivo na época, como uma versão de “Marte”, movimento de *Os planetas*, de Gustav Holst), o metal progressivo (“21st century schizoid man”), o progressivo folk (a primeira parte de “Moonchild”, com seus motivos e sonoridade medieval), e o *jazz-fusion* (a segunda parte de “Moonchild”, com seus longos minutos de improvisação e por vezes dissonância)⁶. Em sentido estrito, como às vezes é tentador afirmar em relação ao rock progressivo, poderíamos afirmar que o King Crimson não necessariamente efetua a criação de algo radicalmente novo, mas elabora em cima da tradição. Foi exatamente nesse sentido que o grupo foi pioneiro no surgimento e desenvolvimento da primeira fase do rock progressivo, evoluindo a sua sonoridade a partir do rock psicodélico preponderante durante os anos 1960 e misturando elementos de outros gêneros musicais do passado e do presente.

A própria desesperança que acompanhou todo o final da década em que a banda inicia a sua atuação perpassa o disco em vários níveis. Para além das letras e das melodias, a capa de *In the Court* expressa o desconforto vivenciado pelos membros da banda e pela sociedade de sua época. Mais do que isso, nela o grupo reforça o caráter de crítica social do disco: a capa recepciona o ouvinte curioso com uma representação exagerada de um ser humano gritando com olhar desesperado. A pintura, idealizada pelo artista Barry Godber, cobre toda a parte frontal, omitindo informações como o nome da banda ou o selo da produtora. A imagem continua na contracapa representando apenas o restante da cabeça e enfatizando o detalhe da orelha, que parece se desmembrar da cabeça, remetendo à constituição das ondas sonoras se reproduzindo em direção ao vazio. Já aqui é possível identificar a tentativa do grupo de, se não promover um descolamento radical da indústria fonográfica, questionar os seus limites. Sendo o

⁶ Talvez o único subgênero do rock progressivo a surgir nos anos seguintes que não foi contemplado de alguma forma no disco foi o progressivo eletrônico, incluindo aí o Krautrock e, talvez, o space rock de um *The dark side of the moon*, se considerarmos este um subgênero independente e não uma forma específica de progressivo sinfônico.

disco um produto concebido como comercial, a capa de uma gravação deve funcionar como uma embalagem que, para fins de negócio, oferece informações de interesse do comprador. Ao isentar-se de cumprir parte desse ritual, *In the Court* também dedica atenção especial para a arte de Godberg. É claro, pode-se argumentar o contrário, que o mistério da capa, explorado à exaustão por outros grupos à época⁷, em especial Pink Floyd, é justamente a embalagem que criava o fetiche de mistério e descoberta que atraía os consumidores, tornando assim o produto ainda mais viável comercialmente.

Entretanto, as nuances de resistência do grupo são melhor identificadas em suas músicas. A faixa que abre o disco, “21st Century Schizoid Man”⁸, em sua versão não editada para a exibição nas rádios, abre com uma série de ruídos que podem ser interpretados como o som de um apito de trem que se aproxima, acompanhado na sequência de algo que se assemelha aos sinos de uma igreja e ruídos que denotam o canto de pássaros em uma floresta. A banda organiza esses sons de maneira conflitante, como se fossem percebidos à distância, em volume baixo quando comparados com o instrumental que vem na sequência. Esse efeito cria no ouvinte a sensação de iminência de algum acontecimento, o que se concretiza com o início abrupto da canção aos vinte e nove segundos.

A sua letra é composta por apenas três estrofes com quatro versos cada, podendo o último verso de cada estrofe ser tomado como um tema/refrão que une as partes com o todo. Comparado às composições da época, para além do uso de efeitos sonoros inesperados durante os primeiros segundo da música, o fato de a banda optar por não apresentar uma estrutura de letra tradicional com quatro estrofes, sendo duas a letra propriamente dita, intercalada por outras duas que funcionariam como refrão, já localiza o grupo na vanguarda de uma prática relativamente incomum. Aliado a isso, a falta de “sentido” vista no primeiro verso, “Pata de gato garra de ferro/ Neurocirurgião grita por

⁷ Aqui excluimos como marco deste tipo de expressão a capa de *Abbey road*, lançado poucas semanas antes de *In the Court*, que trazia somente a foto inominada dos Beatles, por considerar que, para qualquer conhecedor de rock, os Beatles não precisavam mais trazer o nome da banda estampado para serem reconhecidos.

⁸ “Homem esquizoide do século 21”.

mais/ Na porta envenenada da paranóia/ Homem esquizoide do século vinte e um”⁹, são motivos de estranhamento, tanto para a indústria musical, quanto para os ouvintes desavisados. Fato é que, historicamente, a música *pop* sempre versou sobre temas como o amor ou a amizade¹⁰. Quando King Crimson oferece a esse público uma composição que o encara como uma esfinge, desafiando-os a responder o enigma, é fácil sucumbir e ser devorado, eximindo-se da necessidade de interpretação. A falta de nexos na letra pode ser vista, dessa forma, como um desafio aos ouvintes ao mesmo tempo que aponta para a imobilidade e falta de poder em que a sociedade se encontrava. Os versos “Porta-sangue arame farpado/ Pira funerária de políticos/ Inocentes estuprados por fogo de napalm”¹¹ chamam a atenção para o contexto da guerra do Vietnã, representado pelo fogo de napalm, e evidenciam o desnorteamento do período ou da juventude ao frisarem de maneira inventiva a perspectiva esquizoide de uma realidade que, de tão radical, parece apenas a junção palavras sem nexos.

Em um mundo conflituoso, até mesmo a arte se torna algo impossibilitado ou, no mínimo socialmente indesejável. Na última estrofe da canção, escutamos: “Semente mortal ganância de homens cegos/ Poetas famintos crianças sangram/ Nada do que ele tem ele realmente precisa”¹². Não apenas o conflito armado seria algo inevitável no universo da composição, mas ele seria fruto da ganância dos poderosos. Para o eu-lírico, como consequência dessa realidade, a poesia já não encontra o seu lugar – talvez daí decorra a impossibilidade de uma efetivação concreta da letra na música como algo conexo, já que, dada a violência da contemporaneidade, não restam coisas para se cantar e nem palavras fortes o bastante para representar a barbárie como algo lógico e racional. Nesse mundo, os poetas morrem de fome e as crianças sangram. O consumismo, que especialmente nos EUA do pós-guerra virou sinônimo da boa vida, seria o estopim para

⁹ “Cat's foot iron claw/ Neuro-surgeons scream for more/ At paranoia's poison door./ Twenty first century schizoid man”

¹⁰ Essa mudança, bem como o último verso de cada estrofe funcionando como refrão, são alguns dos expedientes popularizados pela entrada de Bob Dylan no rock, a partir de seu primeiro disco elétrico, *Bringing it all back home*, de 1965.

¹¹ “Blood rack barbed wire/ Polititians' funeral pyre/ Innocents raped with napalm fire”

¹² “Death seed blind man's greed/ Poets' starving children bleed/ Nothing he's got he really needs”

a instituição de uma má consciência que levaria, inevitavelmente, ao conformismo social.

Esse ser do século XXI, que mesmo em 1969 não parecia tão distante, é representado não somente no conteúdo da música, através das várias frases sem clareza de sentido, mas também na própria instrumentalização: no baixo que é tocado em toda a extensão do braço em alguns momentos, alternando notas mais graves e mais agudas, no solo dissonante de guitarra e saxofone, que mais parecem gritos, e na bateria que por vezes atravessa a batida dos compassos. Além disso, podemos apontar a assinatura rítmica, em grande parte em compassos 6/8, incomuns para a música popular, constituindo uma batida mais irregular; também, ao término da canção, todo o conjunto musical que vinha sendo formado desde o início entra em conflito, formando um todo caótico que condensa tanto a esquizofrenia da letra quanto o peso da melodia através de instrumentos que, em diferentes tons, simulam gritos de dor. Essa natureza conflituosa já é evidenciada em uma passagem instrumental que ocorre no meio da composição, simulando uma “conversa” entre a bateria e o contrabaixo que sugere armas de fogo sendo disparadas umas contra as outras.

Nesse sentido, o caos e a dificuldade experienciados na audição de “21st century schizoid man”, pelo menos para as plateias de música ligeira do fim da década de 1960, configura-se como o momento mais iconoclástico do disco em relação à indústria cultural. A expectativa de uma melodia curta, facilmente reconhecível, e a busca pelo sentido e conforto musical, tão comuns na história do rock até pouco anos antes, não ocorrem, sendo substituídas por uma incerteza auditiva na incapacidade parcial de sentido. Não à toa, as músicas da banda não tocam em rádios comerciais pelo tempo estendido, com raras exceções em rádios ou programas especializados (todas as músicas do disco têm mais de 6 minutos, isso para um padrão de rádio comercial que tendia a rejeitar músicas acima de 3 minutos de duração). Essa escolha de desconcertar o ouvinte pela impossibilidade de fazer sentido musical se tornaria uma marca da sonoridade da

banda e seria levada a extremos, notadamente na trilogia de discos formada por *Larks' tongues in aspic* (1973), *Starless and Bible black* (1974) e *Red* (1974).

Em outra perspectiva, mais otimista, o fim da primeira faixa apontaria para uma possível reconstrução do mundo após o colapso, simbolizado pela calmaria da faixa seguinte, "I talked to the Wind". Isoladamente, a segunda música do disco funciona como um cartão de apresentação da banda para os ouvintes casuais. Apesar dos seis minutos de duração, a faixa ainda é a menor do disco e desenvolve-se a partir de um ritmo de balada dançante, tornando-se uma opção possível para a reprodução em rádios como meio de divulgação da obra enquanto produto. Entretanto, nem por isso ela destoa da tentativa da banda de criar uma lógica conceitual na obra. O paradoxo da faixa seria exatamente aquele da arte autêntica sob o jugo da indústria cultural: se por um lado a melodia apresenta a forma de uma balada tradicional, com um toque infantil criado a partir do uso de harmônicos naturais pela guitarra, fraseados com sentimento bucólico em partes do refrão e a melodia suave desenvolvida pela flauta, por outro a letra, principalmente durante o refrão, enfatiza o fato de que as pessoas e a sociedade não escutam o que é dito pelo eu lírico: "Eu converso para o vento/ Minhas palavras são todas levadas embora/ Eu converso para o vento/ O vento não escuta"¹³. Cria-se uma tensão entre forma e conteúdo a partir da qual a canção tanto pode falar sobre a perda do amor, quanto da insensibilidade das pessoas diante da arte proposta pelo grupo. O que esse tipo de estrutura mostra é que uma crítica possível à indústria cultural somente acontece efetivamente quando a sua venda total se concretiza, ou seja, quando ela ocorre dentro dos próprios termos da indústria, chegando até o seu público específico. Sucumbir à indústria cultural não seria necessariamente tomar parte em seu comércio: "Os que sucumbem à ideologia são exatamente os que ocultam a contradição, em vez de acolhê-la na consciência de sua própria produção." (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 156). Ao problematizar forma e conteúdo, o King Crimson evidencia a tensão existente entre a criação artística autônoma e a necessidade de participação na lógica

¹³ "I talk to the wind/ My words are all carried away/ I talk to the wind/ The wind does not hear".

industrial do comércio. “I talked to the wind” nunca foi executada pela banda em apresentações ao vivo. Não há qualquer declaração dos membros a respeito dessa negativa, o que deixa em aberto a possibilidade de que, talvez, a canção fosse comercial em demasia para acompanhar a proposta experimental que o grupo almejava¹⁴. Uma versão mais antiga da música, gravada pela banda anterior de Fripp, Giles Giles & Fripp, mostra que, em um primeiro momento, ela havia sido idealizada com um tempo mais rápido e repleta de elementos psicodélicos e tonalidades *pop* que a distanciavam, de certa forma, da versão final cheia de melancolia oferecida anos depois pelo King Crimson.

Melodicamente falando, algo semelhante ocorre na terceira faixa do disco, intitulada “Epitaph”. Um epitáfio é uma inscrição feita em lápides ou túmulos, mas, em seu uso literário, “[...] pode também apresentar notada intenção satírica, que trata de um vivo como se estivesse morto, transformando-o em um texto de humor cuja função anterior da TD [tradição discursiva] sofre uma distorção ao objetivar o riso e não mais um lamento que expressa tristeza.” (SANTANA, 2008, p. 91). Ao analisarmos os versos: “Confusão será o meu epitáfio/ Enquanto eu rastejo por um caminho rachado e quebrado/ Se nós conseguirmos poderemos se sentar/ E rir/ Mas eu temo que amanhã estarei chorando, sim, amanhã eu temo que estarei chorando”¹⁵, percebemos que o eu-lírico não canta sobre um morto, mas sobre si mesmo, partindo da premissa de um fim trágico retomado constantemente durante a composição. Entretanto, a sua situação é perpassada pela incerteza, evidenciada na letra pelo uso da conjunção coordenativa *mas*, denotando uma posição contrária à possibilidade de conseguir se sentar após atravessar o caminho quebrado, mas questionada pelo uso do advérbio *sim* para reafirmar que ele acha mais provável chorar amanhã do que conseguir o agradável descanso. São em canções como essa que o grupo conseguiu exprimir temores sociais que até então

14 Não é o único caso em que isso acontece no rock progressivo. Por exemplo, no encarte de Octopus, o Gentle Giant justifica aos fãs a falta de complexidade da música “Think of me with kindness”, necessária pela natureza “íntima” da canção.

15 “Confusion will be my epitaph./ As I crawl a cracked and broken path/ If we make it we can all sit back/ And laugh./ But I fear tomorrow I'll be crying, Yes I fear tomorrow I'll be crying.”

apenas surgiam de maneira tímida em outras composições musicais da cultura *pop*. De fato,

Eles criaram com esses novos sons um modelo assustador de sociedade que justapôs uma vida pastoral tradicional com uma força assustadoramente mecanizada, alienada e mediada em massa que tinha o poder de destruir qualquer coisa em seu caminho. (KEISTER; SMITH, 2008, p. 440).

Isso pode ser constatado em “Epitaph” pelo uso de instrumentos de cordas no Mellotron¹⁶, criando um timbre reconhecível de um instrumento centenário, mas que, sem o início do contato entre arco e corda, torna o som feérico, partindo do nada e para o nada, e quebrando a familiaridade do instrumento acústico.

O veio progressivo da banda é novamente reafirmado nas composições, “Moonchild” e “In the Court of the Crimson King”. Semelhante a “I talked to the wind”, “Moonchild” nunca foi apresentada ao vivo pelo grupo em sua formação inicial, somente havendo registro desse feito em uma apresentação de 2018 durante uma turnê europeia. O sentimento e musicalidade em “Moonchild” remetem em uma primeira camada às temáticas pastorais. Segundo Alpers (1986, p. 437), as definições de pastoral encompassam

[...] um duplo anseio pela inocência e pela felicidade; que sua ideia universal é a Idade de Ouro; [...] que seu motivo fundamental é a hostilidade à vida urbana; que seu ‘princípio central’ é ‘a falácia patética’; [...] que ‘éaquele modo de ver a experiência comum por meio do mundo rural’.

Dessa forma, a concepção de uma criança lunar (tradução literal do título da música) que dança nas margens dos rios e sonha sob a sombra dos salgueiros, como idealizada já na primeira estrofe da canção, soa como um lamento por um mundo que se perdeu com a modernização. Esse mundo, desprovido de tecnologia, estaria repleto de magia, de modo que essa criança ficaria “Balançando varinhas douradas para as/ canções dos

16 O mellotron é um instrumento de teclas, visualmente semelhante a um sintetizador, mas em que cada tecla aciona uma fita previamente gravada com qualquer som, o que faz dele uma espécie de avô do sampler moderno.

pássaros noturnos/ Esperando pelo sol nas montanhas”¹⁷. Com o acompanhamento de tambores e flautas, a canção propõe o uso de instrumentos que remontam às raízes medievais europeias, reforçando ainda mais o tom melancólico de saudade por este passado rural perdido, constantemente contrastado pelo som de uma guitarra elétrica que permeia toda a música, invalidando a efetivação por completo desse suposto realismo medieval.

Um rompimento completo com esse medievalismo ocorre após dois minutos e vinte segundos de duração da faixa, iniciando-se em seu lugar um interlúdio jazzista experimental desenvolvido em crescente durante os quase dez minutos que compõem o restante da composição. Parte do sentimento pastoral ainda é preservado, mas cria-se a impressão que aquele primeiro momento se perdeu em um caos que tenta constantemente se organizar, com ao final da canção retornando parcialmente ao tema inicial do disco. Essa parte retomaria a temática da perda e da resistência à busca experienciada primeiramente em “21st century schizoid man”, a partir de uma improvisação de guitarra, teclado e bateria sem estrutura definida ou marcações rítmicas contínuas (por exemplo, a presença de um baixo mais regular traria certa estrutura para a faixa).

Mas é com “The Court of the Crimson King”, canção que dá nome ao disco, que a banda tenta desenvolver o fechamento da totalidade de sua obra. Com uma bateria que sugere algo de militaresco em seu ritmo, acompanhada novamente pelo mellotron executando sons oníricos de cordas, a música retoma, em suas partes, o todo temático desenvolvido durante o disco. O misto de suavidade bucólica do passado e da violência social moderna presenciado pela banda é marcada pela predominância na letra (no original em inglês) de consoantes plosivas e fricativas como em “O torneio começou/ O flautista roxo toca a sua melodia/ O coral canta suavemente”¹⁸, que trazem à tona o ato suave de tocar flauta e cantar nas fricativas, mas, a partir da aliteração da consoante *p*, aproxima-se de atos e imagens violentas referidos pela competição do torneio. O mesmo

¹⁷ “Waving silver wands to the/ night-birds song/ Waiting for the sun on the mountain”.

¹⁸ “The tournament's begun/ The purple piper plays his tune/ The choir softly sing”.

ocorre nos versos “O jardineiro planta uma sempre-viva/ Enquanto pisoteia uma flor/ Eu corro atrás do vento de um navio prismático/ Para experimentar o doce e o amargo”¹⁹ que enfatizam o ato do jardineiro plantar uma árvore que permanece verde inclusive no inverno ao custo de pisar nas flores, evidente nos sons das oclusivas e fricativas que materializam a contradição de se celebrar a vida forte ao custo de vidas mais frágeis, qualificada como agridoce no verso final.

Apresentando um contraponto à faixa inicial ao mesmo tempo em que ecoa a melancolia temática das demais, “The Court of the Crimson King” se propõe simultaneamente como promessa de esperança e desesperança pós-moderna. A partir da mescla de vozes humanas e do mellotron, a organização geral da música impõe uma sensação de grandeza apocalíptica. Entretanto, simultaneamente, a faixa é permeada por sons que retomam o ar infantil e taciturno das composições mais calmas presentes na obra, o que cria uma instabilidade entre a seriedade do que é cantado e a mescla de leveza e peso da melodia. Tudo isso culmina em um falso final da canção, com todos os instrumentos se chocando apenas para reaparecerem novamente em *fade-in*, porém metamorfoseados em tom circense, como se mesmo esse final fosse apenas mais um espetáculo apresentado no salão do rei carmesim promovido pelo bobo da corte que “[...] gentilmente manipula as cordas/ E sorri para a dança das marionetes/ Na corte do rei carmesim”²⁰.

Ao término de uma audição atenta, *In the Court* oferece uma representação significativa da relação tensa entre a tentativa de expressão artística autônoma e as pressões exigidas pela indústria cultural para se tomar parte em seu comércio. O King Crimson tenta, dentro das possibilidades, contornar as várias demandas da indústria. Por exemplo, mesmo tendo à disposição músicas como “I talked to the wind”, “Epitaph” e “Moonchild”, que se ofereceriam como possíveis veículos de apelo comercial, a banda optou pela trilha de fechamento do disco, “In the Court of the Crimson King”, para

¹⁹ “The gardener plants an evergreen/ Whilst trampling on a flower/ I chase the wind of a prism ship/ To taste the sweet and sour”.

²⁰ “[...] gentle pulls the strings/ And smiles as the puppets dance/ In the court of the crimson king”.

desenvolver o *marketing* do trabalho. A faixa, com nove minutos de duração, foi lançada como *single*, sendo originalmente dividida entre os dois lados do pequeno disco no qual eles eram comercializados, algo incomum para a época e certamente uma escolha comercialmente problemática²¹.

Entretanto, a cisão entre obra de arte e indústria cultural não ocorre por completo na arte contemporânea. Primeiramente, pela necessidade de participação nela: falar de rompimento comercial significaria imaginar ser possível esse rompimento em primeiro lugar. Segundo, pelo fato de que, pelo menos desde meados do século XVIII, muitas das mudanças ocorridas na música (e todas as outras artes) têm forte ligação com o aprimoramento técnico da indústria capitalista, da fundição de metais e química, primeiramente, ao, especialmente para o rock, advento das indústrias elétrica e eletrônica, tornando assim a música do século XX, de saída, indissociável da própria indústria de que tenta escapar. Depois, porque a ideia de que algo pode ser totalmente novo, até certo ponto, é irrealizável: mesmo os ouvintes mais atentos necessitam de material de referência para desenvolver uma identificação com o objeto oferecido. Nesse sentido, certo conservadorismo cultural seria inerente ao ser humano, de modo que tendemos a tomar experiências prévias como medida para as nossas futuras interações. Seria exatamente desse fato que a indústria cultural se aproveitaria para impor nos seus consumidores uma má consciência em relação à arte, passando a oferecer sempre o mesmo produto em nova embalagem como meio de cooptar e alienar o seu público de uma crítica artística possível.

Ainda assim, acreditamos que o panorama geral por trás da concepção do *In the Court* sustenta a ideia de que o disco pode ser tomado como uma resposta objetiva a essa lógica social de cultura industrializada. O álbum, assim como o próprio movimento do rock progressivo, retomou várias raízes musicais na tentativa de formar um todo coeso como resposta autônoma às demandas estéticas de seu momento histórico. Ainda assim, houve uma necessidade mínima de aceitação mercadológica de sua música

²¹ Novamente, outro expediente iniciado por Dylan, com a divisão de “Like a rolling stone” nos dois lados do compacto em 1965, apesar de toda a pressão da gravadora para que isso não acontecesse.

enquanto um produto. Mesmo que de maneira limitada, *In the Court* carrega marcas consequentes das pressões comerciais. Se o próprio rock progressivo foi autônomo em suas aspirações estéticas, ele teve primeiro que se submeter a manobras comerciais, promovendo, em alguns casos, um empilhamento de gêneros na busca por alcançar fatias diversificadas da sociedade. Todavia, com *In the Court*, esboçou-se a ideia de que seria possível resistir à industrialização da arte sem necessariamente romper com o seu pedágio comercial. King Crimson, em seu primeiro disco, critica as incoerências do mercado e da sociedade de dentro da própria indústria, como todo o movimento do rock progressivo o fez, em maior ou menor grau. Para o gênero, afirmações como as de que a música de sua época precisava ficar restrita aos “[...] estreitos limites de uma manifestação artística de três ou quatro minutos[...]”, demonstrando que preferiam produtos que “[...] não permitem, como talvez preferissem alguns, longas argumentações [...]” (CHACON, 1995, p. 21), não se sustentava diante de sua prática. Havia um público disposto a pagar para ouvir longas canções com conteúdos temáticos e diversidade musical. O grande problema, na verdade, seria opor o seu consumo a uma lógica que demandava na maioria das vezes uma abordagem puramente comercial.

O fator de criatividade do King Crimson, portanto, não estava necessariamente na elaboração de algo totalmente novo, mas na tentativa do grupo de ressignificar o já existente a partir de sua época e dentro de seu gênero. Isso não foi feito apenas no nível temático, mas também a partir do uso de diferentes instrumentos musicais e da criação de oxímoros melódicos a partir deles. Utilizar tambores e flautas para formar um caos crítico aos rumos éticos da sociedade parece um contrassenso musical, propondo como alternativa de uma música que resiste e dificulta a sua interpretação, mas pode e deve também ser tomada como parte da crítica. Se por um lado a vontade da banda de participar no jogo do mercado moldou partes do disco, como a inserção de músicas mais lentas, que, por escolha da banda, nunca seriam apresentadas ao vivo, por outro, a sua resistência foi desenvolvida de dentro dessa máquina, principalmente devido à adesão de um público que, em decorrência de seu período histórico, pareceu acompanhá-los,

mesmo que de maneira inconsciente. O simples ato de tentar afrouxar essa teia comercial é um ato de revolta que dificilmente acontece por completo, uma vez que

A renúncia à deformação dominante da cultura pressupõe que se participe dela o suficiente para sentir o impulso a fazer isso, e simultaneamente se tenha obtido dessa mesma participação forças para encerrá-la. Essas forças, que se manifestam como as da resistência individual, nem por isso são de natureza individual apenas. (ADORNO, 2008, p. 25).

É verdade que o rock progressivo como um todo abalou os alicerces da confortável indústria cultural, principalmente, a partir da dificuldade de suas composições. Mas a própria noção de dificuldade se torna algo subjetivo, haja vista a criação artística ocorrer dentro de um processo que almeja a sua venda para um público que demanda um consumo possível. Para Atton (2012), a dificuldade na música seria passar dos limites da compreensibilidade: "[...] as características da música difícil incluem: a ausência de melodia, complexidade instrumental e de estrutura, ou a presença de uma estrutura opaca." (ATTON, 2012, p. 359, tradução nossa)²². Baseando-se em pesquisas feitas por revistas britânicas especializadas em rock progressivo, o teórico aponta que engajar-se com a dificuldade não seria necessariamente encontrar prazer na audição (ATTON, 2012, p. 360). Nesse sentido, para a maioria dos ouvintes que tiveram as suas respostas analisadas, a interação com a dificuldade não pressuporia a tentativa do entendimento daquilo que é feito pelos músicos, mas sim o envolvimento com a música em seus termos experimentais e estéticos de maneira arbitrária e passiva²³. Comentando sobre a dificuldade, especificamente na aprendizagem de

²² É claro que, como primeiro expoente dessa leva, *In the Court* não chega a extremos, mantendo sua experimentação como parte de faixas, *in toto*, menos radicais, ao contrário do que irá acontecer em anos subsequentes no progressivo e fora dele, cujo exemplo radical talvez seja o disco *Metal machine music*, de Lou Reed (1975).

²³ Na contemporaneidade, por exemplo, a facilitação de composições difíceis, principalmente quando pensamos no rock progressivo, que tende a criar composições que dialogam entre si, formado, geralmente, álbuns conceituais, temáticos não apenas nas letras, mas também em suas linhas melódicas, seria uma das estratégias possível, por exemplo, no uso do *shuffle* (embaralhamento), e criação de playlists, bastante comuns nas várias plataformas de streaming contemporâneas (ATTON, 2012, p. 360). Com esse tipo de prática, a composição difícil seria amenizada pela sua reprodução em meio a composições mais popularescas, solitária sem o seu entorno musical, sendo o poder criativo do todo removido e distribuído entre produções que dispensariam a necessidade de atenção ou apreciação; como exemplo, pode-se citar "Another brick in the wall, pt. II", do Pink Floyd, faixa que faria parte de um disco

conteúdos curriculares, mas também aplicável à compreensão da questão musical, Adorno afirma que a absorção de um conteúdo difícil não

[...] ocorre de modo tão gradual e mediado, sem lacunas, mas conforme certos saltos. Que de repente temos uma luz, como se costuma dizer, e quando nos ocupamos com o assunto durante um tempo suficiente, mesmo que de início com eventuais dificuldades de compreensão, simplesmente devido ao tempo de duração do estudo e, sobretudo, ao tempo de duração do contato com a matéria, sucede uma espécie de salto qualitativo por intermédio do qual se esclarecem as coisas que de início não eram claras (2008, p. 51).

Poupar o ouvinte do ato de interação ativa com a música seria, portanto, remover da música o seu caráter objetivo, de troca consciente entre o objeto e o seu ouvinte, promovendo a formação de um caráter musical alienado. Aqui também se inclui o ato performático de uma audição vigiada por outrem, em contexto artificial, demonstrada perfeitamente em vídeos presentes no Youtube de pessoas reagindo exageradamente à primeira vez que ouvem uma música qualquer, geralmente curta e comercial (Com raras excessões, geralmente canais pequenos, de pessoas reagindo a obras mais longa e/ou menos cheia de ganchos, seja um disco experimental como *Metal machine music*, ou mesmo a nona sinfonia de Beethoven em sua totalidade).

Com isso não se deseja construir uma depreciação do todo criado em *In the Court* a partir de elementos comerciais presentes em partes da obra. Apesar do pedágio musical que é pago para que seja possível existir em primeiro lugar, a assimilação não ocorre por completo, principalmente quando percebemos o tom pessimista do disco, que necessariamente funciona como um dificultador de sua oferta às massas. A banda não necessariamente precisava criar algo do zero para promover uma música de vanguarda, mas apenas construir um diálogo coeso entre o todo e as partes *a priori* desconexas que geram o rock progressivo. Foi Aristóteles quem primeiro elaborou a necessidade de diálogo entre as partes da criação artística e o todo criado. Comentando sobre esse aspecto na criação das tragédias gregas, ele afirma que

conceitual e cujo nome já indica a dificuldade de se sustentar só, mas passa a assemelhar-se assim a um *single*, o formato comercial *per se* e que se tornou mais uma vez o padrão musical em época de streaming (com tendência a se radicalizar ainda mais em plataformas com limite de tempo de vídeos, como a TikTok).

[...] a imitação única decorre da unidade do objeto, é preciso que a fábula, visto ser imitação duma ação, o seja duma única e inteira, e que suas partes estejam arranjadas de tal modo que, deslocando-se ou suprimindo-se alguma, a unidade seja aluída e transtornada; com efeito, aquilo cuja presença ou ausência não traz alteração sensível não faz parte nenhuma do todo. (ARISTÓTELES, 2014, p. 28).

Portanto, a mistura pós-moderna que dá origem ao King Crimson, e, por consequência, ao seu disco de estreia e ao rock progressivo, pode ser evidenciada não apenas na presença de elementos da música clássica, na quebra de convenções básicas da música *pop* ou da sua mistura entre “alta” e “baixa” cultura, mas principalmente na forma com que o grupo une todos esses elementos de modo a criar uma coesão interna entre eles²⁴. *In the Court* simultaneamente rompe com e continua a indústria cultural ao conseguir circular enquanto um produto comercial ao mesmo tempo que implode essas mesmas demandas sem se inviabilizar ou se autodestruir no processo. O todo do disco se configuraria enquanto arte, demandando a necessidade de suas partes mesmo quando elas contêm elementos exigidos pela indústria cultural. O consumidor desatento encontra no rock progressivo um pouco de tudo, e pode ouvi-lo apenas como mais um espetáculo musical; mas será principalmente ao ouvindo atendo que o disco aparecerá em seu brilho pretendido.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento:** fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2006. *E-book*.

ADORNO, Theodor W. **Minima Moralia:** reflexões a partir da vida danificada. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

_____. **Introdução à Sociologia.** São Paulo: Editora Unesp, 2008.

²⁴ Como Adorno e Horkheimer (2006) pontuam, a música ligeira apresenta o contrário disso, de forma que ao escutar os primeiros segundos de uma composição qualquer já se sabe qual vai ser todo o seu desenvolvimento. Nesse sentido, é possível afirmar que a música mais formulaica é contrária à proposição de Aristóteles, posto que, como cada pedaço da canção indica todo o percurso estrutural, o que há aqui é a subsunção do todo a cada uma das partes, ou seja, cada parte individual seria mais notável que o todo da obra.

- _____. **Educação e emancipação**. São Paulo: Paz e Terra, 2020.
- ALPERS, Paul. What Is Pastoral. In: **Critical Inquiry**, n. 8(3), 1982, p. 437–460.
- ARISTÓTELES. **A poética**. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A Poética Clássica**. São Paulo: Cultrix, 2014.
- ATTON, Chris. Listening to difficult albums: specialist music fans and the popular avant-garde In: **Popular music**. Volume 31, Issue 03. October, 2012. pp. 347-361.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2019.
- BURGESS, Anthony. **A literatura Inglesa**. São Paulo: Ática, 1996.
- CHACON, Paulo. **O que é Rock**. São Paulo: Editora brasiliense, 1995.
- DOWD, Timothy J. et al. Retrospective Consecration Beyond the Mainstream: The Creation of a Progressive Rock Canon. **American Behavioral Scientist**, [s. l.], v. 65, n. 1, p. 116–139, 2021. Disponível em: <<https://doi.org/10.1177/0002764219865315>>
- FREUD, Sigmund. **Totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- GENTEL GIANT. **Acquiring the taste**. Mercury Records Limited, 1971 (39 min.).
- GRENDEL, Michael. **King Crimson I – 1969: An Extended Essay in Three Parts**. 2017. Disponível em: <<https://www.dgmlive.com/in-depth/DoctorMikeKC69-p2-I>>.
- KING CRIMSON. **In The Court Of The Crimson King**. Robert Fripp: 2014. (43 min.).
- KEISTER, Jay; SMITH, Jeremy L. Musical Ambition, Cultural Accreditation and the Nasty Side of Progressive Rock. **Popular Music**. Volume 27/3. Cambridge University Press: 2008. pp. 433-455.
- ROJEK, Chris. **Pop Music, Pop Culture**. Oxford: Polity Press, 2011.
- SANTANA, Fabíola de Jesus Soares. A Tradição Discursiva Epitáfio Em Lápides Tumulares Do Século XIX. In: **SOLETRAS**, Ano VIII, Nº 15. São Gonçalo: UERJ, jan./jun.2008. p. 90-100.



SOMETHING ELSE. **‘It all came, really, from Paganini’**: Greg Lake on King Crimson bandmate Robert Fripp’s idiosyncratic style. Disponível em <<https://somethingelserreviews.com/2013/06/03/it-all-came-really-from-paganini-greg-lake-on-king-crimson-bandmate-robert-fripps-idiosyncratic-style/>>. Acessado em 1 de julho, às 14:30h.

Recebido em 31 de julho de 2021.

Aprovado em 02 de novembro de 2021.